

Johannes Brahms

Eine Sendereihe von Peter Uehling

Folge 20: Der Fortschrittliche und seine Nachfolger

Liebe Hörerinnen und Hörer, herzlich Willkommen zu einer neuen Folge unserer Serie über Johannes Brahms, in der es um die Zeit nach Brahms gehen soll, um die Anregungen, die von seiner Musik ausgingen. Allerdings haben wir unseren Helden noch gar nicht zu Grabe getragen. Daher schauen wir kurz noch einmal in Brahms' letztes Lebensjahr 1897. Seine besten Freundinnen und Freunde waren gestorben. Selbst der Antipode Anton Bruckner war tot und gab keinen Ton mehr von sich. Brahms hatte Bruckner nicht wirklich ernstgenommen. Er empfand ihn als eher schlechten denn rechten Nachfolger Wagners auf der Position seines künstlerischen Gegenspielers. Bruckner sei „ein Schwindel, der in ein bis zwei Jahren tot und vergessen sein wird“, der seinen Ruhm ausschließlich ihm, Brahms, verdanke, und ohne ihn „hätte kein Hahn nach ihm gekräht“. Aber mag Brahms hier auch gegen Bruckner auftrumpfen - es war ihm ganz und gar nicht mehr auftrumpfend zumute. Brahms, der sein Leben lang nicht krank gewesen war, sah mit einem Mal sehr elend, ja grün aus. Er magerte ab, die Freunde entsetzten sich vor ihm und schickten ihn zum Arzt. Damals diagnostizierte man Leberkrebs, heute nimmt man eher ein Pankreaskarzinom als die tödliche Krankheit an, die Brahms von Mitte März 1897 an aufs Krankenbett warf.

„Liebe Mutter,
der Abwechslung wegen habe ich mich ein wenig hingelegt und kann daher nur unbequem schreiben. Sonst habe keine Angst, es hat sich nichts geändert, und wie gewöhnlich habe ich nur Geduld nötig. Von Herzen, euer Johannes.“

So lautet der letzte Brief, den Brahms am 29. März an seine verwitwete Stiefmutter Karoline Brahms schrieb. Vier Tage später, am 3. April um 8 Uhr 30 morgens starb Brahms in seiner Wohnung.

1. cpo LC 08492 555 1777-2 CD 8 Track 21	Johannes Brahms Auf dem Kirchhofe op. 105,4 Andreas Schmidt, Bariton Helmut Deutsch, Klavier	3'04
--	---	------

Andreas Schmidt sang zur Begleitung von Helmut Deutsch „Auf dem Kirchhofe“, ein bemerkenswert deklamatorisch, ja geradezu naturalistisch gestaltetes Lied auf einen Text des naturalistischen Dichters Detlev von Liliencron, das gegen Ende allerdings mit der Anspielung auf „Herzlich tut mich verlangen“ doch noch einen verklärenden Choral anstimmt.

Ein gewaltiger Trauerzug begleitete Brahms' Sarg und bestätigte die wichtige Stellung, die Brahms im Wiener Musikleben innegehabt hatte. Brahms war der Meinung gewesen, mit seinem Leben sei es auch mit der Musik zu Ende. Davon und von einem Ende seines Wirkens konnte natürlich nicht die Rede sein. Brahms war, wie Wagner, durchaus ein europäisches Phänomen - nur in deutlich kleinerem, weniger spektakulärem Ausmaß. Vor allem kamen jene Werke und Komponisten, die sich in England oder sogar in Italien auf Brahms bezogen, kaum wiederum in Deutschland und Österreich zur Aufführung. Der 1856 geborene Giuseppe Martucci etwa engagierte sich in seiner Heimat sehr für deutsche Musik, dirigierte Wagner-Erstaufführungen und schrieb originelle Symphonien und eine Kammermusik, die deutlichen Brahms-Einfluss zeigt.

1. a) Naxos 05537 7747945	Giuseppe Martucci Klaviertrio Nr. 1 C-Dur op. 59 2. Satz Scherzo Roberto Naferini, Violine Andrea Naferini, Violoncello Maria Semeraro, Klavier	2'49
------------------------------------	--	------

Das war der Anfang des Scherzos des Ersten Klaviertrios von Giuseppe Martucci, gespielt von Roberto und Andrea Naferini sowie Maria Semeraro. Bemerkenswert sicher geschriebene Musik, die aber in Deutschland praktisch nicht zur Kenntnis genommen wurde - Italienern räumte man Platz in der Oper ein, aber nicht im Konzertsaal.

Auch Edward Elgar war ohne Brahms kaum denkbar. Überdeutlich zeigt das der langsame Satz seines Klavierquintetts op. 84.

2. CHANDOS 07038 CHAN 10980	Edward Elgar Piano Quintet a-Moll op. 84 2. Satz Adagio Brandis Quartett Markus Becker, Klavier	11'05
--------------------------------------	---	-------

Sie hörten Markus Becker und das Brandis Quartett mit dem Adagio aus Elgars Klavierquintett. Das 1918 entstandene Werk aus dem Land des Kriegsgegners England wollte damals in Deutschland niemand hören. Allerdings war die Brahms-Rezeption im deutschsprachigen Raum schon viel weiter.

In Deutschland stellte sich vor allem Max Reger, nachdem er sich aus dem Einfluss der Rauschmusik Wagners gerettet hatte, sehr bewusst in die Brahms-Nachfolge.

3. DA CAMERA 00507 19735	Max Reger Resignation aus Sieben Fantasiestücke op. 26, 5 Markus Becker, Klavier	3'53
-----------------------------------	--	------

Markus Becker spielte eines der Sieben Fantasiestücken op. 26, das Max Reger mit „Resignation“ überschrieb und auf den Tod von Johannes Brahms komponierte. Max Regers Musik, vor allem natürlich die Kammermusik, klingt oft wie eine direkte Fortsetzung nicht nur Brahmsscher Technik, sondern auch Brahmsscher Charaktere. Sehr deutlich ist eine abwertende Kritik aus seiner frühen Zeit: Regers Musik sei „überbrahmst“. Dazu sagte Reger:

„Der Brahmsnebel wird bleiben - mir ist er lieber als die Gluthitze von Wagner.“

„Brahmsnebel“ ist nun eine eigenartige Formulierung, denn unklar wollte Brahms nie sein und war es auch nie. Aber das Wort sagt einiges über Reger selbst. Das kann man ablesen an seiner eigenen Umformulierung der Brahmsschen Schaffens-Ethik. Brahms beschrieb sie so:

„Das was man eigentlich Erfindung nennt, also ein wirklicher Gedanke, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, das heißt, dafür kann ich nichts. Von dem Momente an kann ich dies ‚Geschenk‘ nicht genug verachten; ich muss es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohl erworbenen Eigentum machen. Und das braucht nicht bald zu sein. Mit dem Gedanken ist’s wie mit dem Samenkorn: er keimt unbewusst im Innern fort.“

Diesen Vorrang der Arbeit vor der Inspiration brachte Reger dann auf diese Formel:

„Ich glaube an keinen Genius, sondern an feste stramme Arbeit.“

Das sah dann in Regers Praxis aber ganz und gar nicht so aus, dass da irgendetwas reifen durfte, sondern dass wie unter Druck ein Stück nach dem anderen komponiert wurde - eben ganz und gar nicht wie Brahms. Brahms veröffentlichtes Werk entstand in 45 Jahren, das von Reger in 27 Jahren - aber Reger schrieb in dieser deutlich kürzeren Zeit ungefähr das Dreifache an Musik. Klarheit, Geschlossenheit, auf den Punkt gebrachte Individualität war Regers Sache nicht. So klingt seine Musik tatsächlich oft genug wie Brahms im Nebel.

Hören wir einmal den ersten Satz von Brahms Zweiter Cellosone, einem der komplexesten Sonatensätze, die Brahms geschrieben hat und der den Zeitgenossen vielleicht auch wirklich etwas nebulös war; kennt man es besser, erweist es sich als sehr klar und geistreich geschrieben.

<p>4. EMI LC 00110 7 63298 Track 4</p>	<p>Johannes Brahms Cellosone Nr. 2 F-Dur op. 99 1. Satz Allegro vivace Jacqueline du Pré, Violoncello Daniel Barenboim, Klavier</p>	<p>6'40</p>
--	---	-------------

Dieses mit „vivace“ gesteigerte Allegro ist ein durchaus anstrengendes Stück, hier gespielt von Jacqueline du Pré und Daniel Barenboim. Aber das ist alles noch gar nichts gegen den Kopfsatz von Regers Dritter Cellosone von 1904. Das Stück steht wie die Brahms-Sonate in F-Dur, ist ein mit „con brio“ gesteigertes Allegro und übernimmt auch den durch das Klaviertremolo verursachten Getümmel-Charakter von Brahms auf. Aber alles wird noch gesteigert sowohl durch den dichteren Satz als auch durch raschere harmonische Bewegung. Und dann ist das Stück trotz größerer Dichte auch noch zwei Minuten länger. Viel Spaß!

<p>5. hyperion LC 07533 CDA 67581 CD 2 Track 1</p>	<p>Max Reger Cellosonate Nr. 3 F-Dur, op. 78 1. Satz Allegro con brio Alban Gerhardt, Violoncello Markus Becker, Klavier</p>	<p>8'40</p>
--	--	-------------

Alban Gerhardt und Markus Becker musizierten den ersten Satz von Regers Dritter Cellosonate in F-Dur. Auf die Hörer der Zeit wirkte derlei zwiespältig: Modern und altbacken zugleich. Die rastlose harmonische Bewegung, das den Hörer überfahrende Hin und Her der Motive, der unausgesetzt kontrapunktisch aufgeladene Satz wirkte wie eine quantitative Steigerung Brahmscher Parameter, wie Brahms auf Droge. Aber eben auch nicht mehr. Was gewann Reger der Sonate an neuem Ausdruck, neuem Leben ab? Löste er sie nicht eher auf? Bei Brahms beschränkte sich heftiges Modulieren durch die Tonarten auf die Durchführung, bei Reger fing derlei im ersten Takt an. Was will er eigentlich? Regers „stramme Arbeit“ wirkt oft genug unbesonnen, bis hin zu dem bösen Wort von Ernst Bloch, Regers Musik sei ein „leeres, gefährliches Können“ und „ungebildet“ wie er sei, wisse er nicht, „ob er Walzer oder Passacaglien schreiben soll.“ So ganz falsch ist das nicht. Hat man bei Brahms bei jedem Werk den Eindruck eines fest umrissenen und expressiv klaren Gebildes, so wird bei Reger durch eine in ihrem Sinn nicht durchschaubare Kompliziertheit alles unscharf und schwappt von einem Stück ins nächste. Bei Reger könne man jeden Takt aus irgendeinem Stück in irgendein anderes Stück versetzen, ohne dass es jemand merkt, ätzte Theodor W. Adorno.

Vollends veraltet wirkte Regers Musik durch das plötzliche Erscheinen solcher Klänge im Jahre 1909:

<p>6. Deutsche Grammophon LC 00173 423 249-2 Track 1</p>	<p>Arnold Schönberg Drei Klavierstücke op. 11 1. Mäßig Maurizio Pollini, Klavier</p>	<p>3'50</p>
--	--	-------------

Wirkte Max Regers Harmonik vor allem durch die Beschleunigung der Akkordfolge modern, so nutzte Arnold Schönberg in seinen Drei Klavierstücken op. 11, deren erstes wir in der Interpretation von Maurizio Pollini hörten, ganz neuartige Zusammenklänge. Reger fragte, ob denn diese Klavierstücke „noch irgend mit dem Namen ‚Musik‘ versehen“ werden könnten. Aber sein Bewunderer Schönberg berief sich sehr wohl auf Brahms - man konnte dessen Einfluss in Wien auch gar nicht entgehen. Der von Brahms geförderte Alexander Zemlinsky beschrieb dessen Wirkung so:

„Gedenk ich der Zeit, als ich das Glück hatte, Brahms auch persönlich zu kennen, dann kommt es mir wieder so recht zu Bewusstsein, wie faszinierend, unentrinnbar beeinflussend, ja geradezu verwirrend seine Musik auf mich und meine damaligen komponierenden Kollegen, worunter auch Schönberg war, wirkte. Ich war noch Schüler des Wiener Konservatoriums, kannte die meisten Werke Brahms' gründlich, und war wie besessen von dieser Musik. Aneignung und Beherrschung dieser wundervollen, eigenartigen Technik galt mir damals als ein Ziel.“

Zemlinsky spricht interessanterweise nicht davon, dass Brahms „konservativ“ wäre. Ja, der Akzent mag auf der „wundervollen, eigenartigen Technik“ liegen, aber zugleich war diese Musik in einer Weise universal anregend, wie man das vielleicht von der Wagners so nicht sagen konnte, deren Wirkung vor allem auf dem Gebiet der Harmonik und der Instrumentation spürbar war. Aber sollten diese beiden Dimensionen nicht mit der Technik von Brahms kombinierbar sein?

Zemlinsky und sein Schüler und Schwager Arnold Schönberg waren noch einmal zehn Jahre jünger als Gustav Mahler und Richard Strauss. Für Mahler und Strauss war es am Ende keine Frage gewesen, sich Wagner zuzuwenden. Denn Wagner stand für sie eindeutig auf der Fortschrittsseite, während Brahms eher ein interessanter Techniker war. Gleichwohl war die Wagner-Rezeption von Mahler und Strauss eher oberflächlich. Mahler übernahm aus Wagners Musikdrama die Idee, eine Welt zu bauen, in seinem Fall nicht aus Opern, sondern aus Liedern und Symphonien, die musikalisch und inhaltlich miteinander in Beziehung standen. Strauss ließ sich vor allem von Wagners Harmonik und Orchesterklang anregen, deren Tempo und Virtuosität er erheblich steigerte. Ein bisschen war das wie die Rezeption von Händel und Bach im späten 18. Jahrhundert: Bach war wie Brahms der souveräne Techniker, Händel beziehungsweise Wagner aber der Künstler.

Für Zemlinsky und Schönberg war derlei Parteinahme schon nicht mehr sonderlich interessant. Über Zemlinsky haben wir in einer früheren Folge gesprochen, nutzen wir also die Gelegenheit etwas länger über Schönberg zu sprechen. Schönberg war nur ein Jahr jünger als Max Reger, aber anders als Reger wurde ihm Musik nicht an der Wiege gesungen. Er startet daher deutlich später als Reger und eignet sich Brahms' Stil wesentlich maßvoller an. In dem frühen Streichquartett des 23jährigen von 1897, das Schönberg noch nicht zu seinen später veröffentlichten vier Streichquartetten zählte - aber eben auch nicht vernichtete, wie es Brahms zweifellos getan hätte - klingt der zweite Satz zum Beispiel so:

<p>7. Deutsche Grammophon LC 00173 419 994-2 CD 3 Track 2</p>	<p>Arnold Schönberg Streichquartett D-Dur (1897) 2. Satz Intermezzo Andantino grazioso LaSalle Quartett</p>	<p>3'42</p>
---	---	-------------

Das LaSalle Quartett spielte das Intermezzo aus Schönbergs frühem Studien-Quartett. Die solistische Bratsche, das kurzgliedrige Geflecht der anderen Instrumente hatte Schönberg vielleicht vom dritten Satz aus Brahms' Drittem Quartett im Ohr.

<p>8. Erato LC 00200 0825646126637 Track 7</p>	<p>Johannes Brahms Streichquartett Nr. 3 B-Dur op. 67 3. Satz Agitato Artemis Quartett</p>	<p>3'11</p>
--	--	-------------

Das Artemis Quartett spielte den Anfang des dritten Satzes „Agitato“ aus dem Dritten Quartett von Brahms, ein eventuelles Vorbild für Schönbergs Quartett-Intermezzo.

Das Klavierstück, das wir vorhin gehört haben, hebt dagegen das, was Schönberg von Brahms gelernt hat, nämlich die dichte strukturelle Verknüpfung von Motiven, auf eine viel abstraktere Stufe: Was von Brahms angeregt ist, klingt nun ganz und gar nach Schönberg. Und die expressiven Ausbrüche sind natürlich von der Diskretion der späten Brahms-Stücke weit entfernt: Man wird Schönbergs Musik dieser Phase später expressionistisch nennen - und das letzte der Drei Klavierstücke entfernt sich auch schon vom Brahmsschen Vorbild durch die vollkommene Emanzipation von motivischen Zusammenhängen zugunsten einer fessellos nach vorn, ins Unbekannte stürmenden Musik.

Weiter weg von Brahms als der expressionistische Schönberg konnte man nicht komponieren. Als aber Schönberg diese Phase hinter sich ließ, wurde Brahms durchaus wieder zu einem auch stilistisch wichtigen Anreger. Seine Gedanken dazu bündelte Schönberg in einem berühmt gewordenen Aufsatz mit dem provokativ gemeinten Titel „Brahms the progressive“, „Brahms, der Fortschrittliche“ - provokativ, weil Brahms eben mittlerweile als konservativer Gegenpol zu Wagner musikgeschichtlich festgeschrieben war. Der Text handelt beileibe nicht nur von Brahms, sondern auch von Mozart, Beethoven und Wagner. Und er handelt natürlich von dem, was Schönberg für Fortschritt und gute Musik hält - etwas sehr anspruchsvolles nämlich:

„Es scheint mir, dass der Fortschritt, an dem Brahms arbeitete, die Komponisten hätte anregen sollen, Musik für Erwachsene zu schreiben. Reife Menschen denken komplex, und je höher ihre Intelligenz ist, um so größer ist die Anzahl von Komplexeinheiten, mit denen sie vertraut sind. Es ist unbegreiflich, dass Komponisten als ‚ernste Musik‘ bezeichnen, was in veraltetem Stil mit einer Weitschweifigkeit schreiben, die dem Inhalt nicht angemessen ist - indem sie drei- bis siebenmal wiederholen, was man sofort versteht. Warum sollte es in der Musik nicht möglich sein, in ganzen Komplexen in gedrängter Form zu sagen, was in den vorangegangenen Epochen zuerst mehrmals mit geringen Variationen gesagt werden musste, bevor es ausgeführt werden konnte?“

Und dann geht es vor allem um Melodien, die nicht nach dem Tanzschema von 2 plus 2 plus 4 Takten gebaut sind, so dass man sie nach der Hälfte schon intuitiv selbst ergänzen kann. Schönberg dagegen sieht den Fortschritt in Melodien, die aus unregelmäßigen und daher auch nicht vorhersehbaren Einheiten bestehen, es geht um dichte motivische Zusammenhänge bis hin zu Konstruktionen aus einem Intervall, und dabei geht es dann auch um die „entwickelnde Variation“. Beethoven bekommt eins auf den Deckel, weil er Mozarts „ungleiche und asymmetrische Konstruktion“ von Melodien nicht übernommen hat, weil er seine Gedanken mit „der Darstellung der Last der Gefühle beladen“ hat.

„Es ist wichtig, sich klarzumachen, dass Brahms, ohne auf Schönheit und Gefühl zu verzichten, zu einem Zeitpunkt, als alle an ‚Ausdruck‘ glaubten, sich auf einem Gebiet als fortschrittlich erwies, das seit einem halben Jahrhundert brachgelegen hatte. Er wäre schon ein Pionier gewesen, wenn er einfach zu Mozart zurückgekehrt wäre. Aber er lebte nicht vom ererbten Vermögen; er verdiente selber eines.“

Natürlich, Schönberg spricht in diesem 1933 verfassten Text vor allem von sich selbst, denn wenn sich jemand als Erben und Fortführer der deutschen Tradition begriff, dann er.

Brahms' Streben nach einem konsequent intervallisch-motivisch durchstrukturierten Tonsatz hat Schönberg sehr angezogen. Er und seine Schüler strebten an, dass es „keine unthematische Note“ mehr in ihrer Musik gäbe. Die spätere Zwölftontechnik sollte genau das sichern: Der Komponist entwarf eine bestimmte Folge der zwölf Töne, die sogenannte Reihe, die dann in verschiedenen Ableitungen alle Töne des Werks unter Kontrolle nahm, so dass die Musik vollständig von der einmal getroffenen Intervallfolge bestimmt wurde. Es war eine Ordnung, die das Ordnungssystem der Tonalität ersetzen sollte. Sie verstand sich als Brahms in Potenz.

In seinem Dritten Streichquartett von 1927, dem ersten, das er in Zwölftontechnik schrieb, nimmt Schönberg indes auch Brahmssche Gestik wieder auf. Wenn wir das abschließende Allegretto hören, stoßen Sie sich nicht an dem drahtig-dissonanten, der Brahmsschen Fülle entratenden Klang, sondern achten vielleicht eher auf die Gestalt, die Brahmssche Kehraus-Momente und Heiterkeit hier annehmen. Die Führung eines Nebengedankens in parallelen Terzen wirkt dabei fast wie ein schräges Zitat aus Brahms' a-Moll-Quartett

<p>9. Deutsche Grammophon LC 00173 419 994-2 CD 2, Track 4</p>	<p>Arnold Schönberg Streichquartett Nr. 3 op. 30 4. Satz LaSalle Quartett</p>	<p>6'14</p>
--	---	-------------

Sie hörten den vierten Satz des Dritten Streichquartetts von Arnold Schönberg, gespielt vom LaSalle Quartett. Brahms-Nähe und Brahms-Ferne sind bei Schönberg sehr von seiner momentanen Phase abhängig. Als er die Zwölftontechnik entwickelte, war das im Grunde die Abstraktion Brahmsschen Komponierens von der Tonalität - und das Dritte Streichquartett ist gewissermaßen die Bewährung dieser Technik in einer klassischen Form. Der Komponist Helmut Lachenmann ging sogar so weit, dieser Musik „objektive Hässlichkeit“ zu attestieren, weil sie im Grunde ein mit falschen Tönen rekonstruierter Brahms sei. In Werken wie dem Violin- und dem Klavierkonzert, dem Streichtrio oder gar dem „Überlebenden aus Warschau“, in denen Schönberg den Expressionismus mit der Zwölftontechnik kombiniert, sind die Brahmsschen Techniken längst absorbiert. Dennoch hat Schönberg sich immer wieder mit Brahms befasst - und 1937 geradezu eine Hommage geschaffen: Die Orchesterbearbeitung des Ersten Klavierquartetts g-Moll.

"Meine Absichten: Streng im Stil von Brahms zu bleiben und nicht weiter zu gehen, als er selbst gegangen wäre, wenn er heute noch lebte."

Zu Beginn klingt das Stück tatsächlich sehr nach Brahms - ob sich Brahms allerdings jemals auf jene Verwendung von Schlagzeug und gedämpften Blechbläserklängen eingelassen hätte, die Schönberg dem Stück angedeihen lässt? Wir hören das Andante con moto.

<p>10. Spotify</p>	<p>Johannes Brahms Klavierquartett Nr. 1 g-Moll op. 25 Orchesterfassung von A. Schönberg 3. Satz Andante con moto Berliner Philharmoniker Ltg. Simon Rattle</p>	<p>11'00</p>
------------------------	---	--------------

Becken, kleine Trommel und Xylophon haben im Marschabschnitt dieses Andante durchaus ein wenig parodistische Funktion, die militärischen Holzbläsertriller hat Schönberg auch ergänzt - so kommt dieser Abschnitt ein wenig in Nähe des humoristischen Tons der „Akademischen Fest-Ouvertüre“, in der Brahms ebenfalls Schlagzeug einsetzte.

Mit dieser Orchesterbearbeitung kam Schönberg einem Wunsch des Dirigenten Otto Klemperer nach, der auch die Uraufführung dirigierte und begeistert von Brahms' „Fünfter Symphonie“ sprach - chronologisch allerdings eher seine „Nullte“, entstand das Stück doch 1861 und damit 15 Jahre vor der Ersten Symphonie. Warum bearbeitete Schönberg ausgerechnet dieses Stück?

"1. Ich mag das Stück. 2. Es wird selten gespielt. 3. Es wird immer sehr schlecht gespielt, weil der Pianist, je besser er ist, desto lauter spielt, und man nichts von den Streichern hört. Ich wollte einmal alles hören, und das habe ich erreicht."

Der mittlerweile klare Vorzug, den das g-Moll-Quartett vor seinen beiden Gattungsgeschwistern genießt, galt nicht von Anfang an. Joseph Joachim zog das gleichzeitig entstandene A-Dur-Klavierquartett vor, und er war nicht allein damit. Über den ersten Satz des g-Moll-Quartetts dagegen schrieb an Brahms:

„Die Erfindung des 1ten Satzes ist nicht so prägnant, wie ich's von Dir gewohnt bin. Mir ist's überhaupt, als merkte man bei diesem Satz den Kitt mehr wie bei andern Deiner Kompositionen, und es ist mir die Frage entstanden, ob Du nicht teilweise früheres Material Deiner jetzigen Größe gemäß habest recken wollen.“

Joachims Rede vom „Kitt“ kann man sich übersetzen als allzu merkliche Konstruiertheit des Satzes. Vermutlich war es gerade das, was Schönberg angezogen hat: Während das früher beliebtere A-Dur-Quartett von Anfang an Stimmung schafft, beginnt Brahms im g-Moll-Quartett gewissermaßen mit abstrakten Intervallen, die erst noch Thema und Musik werden. Das g-Moll-Quartett ist didaktischer - und sowas gefiel Schönberg. In der nächsten Folge wird uns dieser Satz und sein „Kitt“ noch beschäftigen.

Gehen wir nun weiter. Nachdem Schönberg Brahms' Musik für sein Komponieren ausgeschlachtet hatte, erlosch das Interesse der Avantgarde an Brahms. Aus den Konzertsälen war sie längst nicht mehr wegzudenken, aber die gleichzeitigen Komponisten interessierten sich nicht mehr dafür.

Pierre Boulez, der Bulldozer der Nachkriegsavantgarde, der die Opernhäuser sprengen wollte und selbst Schönberg als komplett nutzlos für seine Generation verwarf, sprach schon nur noch von einer „Wagner-Brahms-Tradition“, also einem Stilkomplex, der seiner auseinanderstrebenden

Ästhetik zum Trotz, als Ganzes seine anregende Funktion gehabt haben mochte, aber jetzt wirklich nur noch Ewig-Gestrigen zur Unterhalten diene. Eine mehr als historische Anmerkung war von Boulez zu Brahms nicht zu erhalten, und das klang dann so: Beethoven sei immerhin „weniger langweilig als Brahms“. Für Luigi Nono spielten Brahms wie Wagner gar keine Rolle. Der späte, in radikaler Ausschließlichkeit seinem eigenen Schaffen ergebene Karlheinz Stockhausen sagte nach dem Hören einer Brahms-Symphonie, er könne das überhaupt nicht verstehen, ein Komponist müsse doch etwas Neues machen wollen - was ja auch nur heißt: Da befindet sich jemand nur noch in seiner eigenen Gegenwart und hört ohne jede historische Tiefenschärfe.

Jenseits des Atlantiks, in den USA war sich der einst kultisch verehrte, heute schon nahezu vergessene John Cage nicht zu schade, seine Brahms-Antipathie so albern wie möglich zu begründen, wenn er aus seiner Kindheit erzählt:

„Von allen Intervallen mochte ich vielleicht die Terzen am wenigsten. Fahre ich fort, mich zu erinnern, sehe ich, dass ich nie wirklich die Terzen mochte, und das erklärte, warum ich nie wirklich Brahms mochte.“

Umgekehrt erfährt man mit Staunen, dass Brahms der Lieblingskomponist von Iannis Xenakis war - aber was hat das zu bedeuten? Xenakis war studierter Ingenieur, der nebenher auch Musik gemacht hatte. Erst mit Mitte 20 nahm er bei Neoklassizisten wie Arthur Honneger und Darius Milhaud Kompositionsunterricht. Gleichzeitig arbeitete er als Assistent des Architekten Le Corbusier. Die Musik, die er dann schrieb, hatte weder mit Neoklassizismus noch mit Brahms etwas zu tun, sondern beruhte auf mathematischen Modellen, denen er ein Klanggeschehen ebenso unterwerfen konnte wie seine architektonischen Entwürfe. Man kann sich in gewisser Weise fragen, ob Xenakis eigentlich im gleichen Beruf tätig war wie Brahms, ob sich das Komponieren für ihn nicht als etwas völlig anderes darstellte als für Brahms. Brahms begriff Musik als Sprache, den Tonsatz als ein Geschehen zwischen einzelnen Tönen, die motivisch geordnet waren. Xenakis begriff Musik als tönende Struktur und Tonsatz als eine Organisation von Tonschwärmen. Xenakis' Liebe zu Brahms war für ihn als Komponier-Ingenieur vollkommen unabhängig von der eigenen Arbeit war und nahm keinerlei Einfluss auf seine Musik.

<p>11. BERLIN Classics 06203 0300931</p>	<p>Johannes Brahms Horntrio Es-Dur op. 44 1. Satz Andante Felix Klieser, Horn, Andrej Bielow, Violine Herbert Schuch, Klavier</p>	<p>7'38</p>
--	---	-------------

Das war der erste Satz von Brahms' Horntrio, gespielt von Felix Klieser, Andrej Bielow und Herbert Schuch. Ein Stück, so recht zum Liebhaben für den Brahms-Fan Xenakis - aber ich möchte auf etwas anderes hinaus. György Ligeti war handwerklich strikt traditionell ausgebildet und jederzeit in der Lage, Fugen im Bach-Stil zu schreiben. Allerdings suchte er keine Anknüpfung an die Tradition deutscher Instrumentalmusik. Ligeti, der seinen Vater in Bergen-Belsen und seinen Bruder in Mauthausen verloren hatte und selbst in einer abenteuerlichen Aktion aus dem sozialistischen Ungarn geflohen war, entwickelte eine Allergie gegen Ideologien und misstraute

wohl auch dem Anspruch einer symphonischen Musik, die mehr als Musik, die eine Volksrede an die Menschheit sein wollte. In diesem Punkt immerhin hätte er sich mit dem skeptischen Brahms treffen können.

Ein Auftrag aus den frühen Achtzigerjahren indes zeigte gerade durch Konfrontation, wie weit Brahms und Ligeti trotz Skepsis und klassischem Handwerk voneinander entfernt waren. Der Geiger Saschko Gawriloff und der Hornist Hermann Baumann bestellten bei Ligeti ein Trio für die eben gehört Brahms-Besetzung Horn, Violine und Klavier. Ligeti komponierte es klassisch in vier Sätzen, und auch sein erster Satz ist wie der eben gehörte von Brahms nur mäßig schnell.

„Mein Horntrio habe ich als ‚Hommage‘ Johannes Brahms gewidmet, dessen Horntrio als unvergleichliches Beispiel dieser Kammermusikgattung im musikalischen Himmel schwebt. Gleichwohl finden sich in meinem Stück weder Zitate noch Einflüsse Brahmscher Musik - mein Trio ist im späten 20. Jahrhundert entstanden und ist, in Konstruktion und Ausdruck, Musik unserer Zeit.“

Dennoch ruft Ligeti am Anfang einen musikalischen Topos auf und hat ihn auch offengelegt: Als „melodisch-harmonischen Keim“ bezeichnet Ligeti eine „schiefe Variante“ der sogenannten Hornquinten. Sie begegnen einem etwa am Beginn des Finales von Haydns 103. Symphonie oder fallend am Beginn von Beethovens „Les Adieux“-Sonate oder auch im Scherzo von Brahms' Erstem Klaviertrio: Eine Folge von Terz, Quinte und Sexte, die so charakteristisch ist, dass man sie sogar auf anderen Instrumenten gespielt als Anspielung auf Hörner versteht. Bei Ligeti erklingt dieser Topos chromatisch verschoben und ausgerechnet in Doppelgriffen auf der Violine.

<p>12. Erato LC 00200 2292-45366-2 Track 9</p>	<p>György Ligeti Horntrio (1982) 1. Satz Andantino con tenerezza Maryvonne Le Dizès-Richard, Violine Jacques Deleplancque, Horn Pierre-Laurent Aimard, Klavier</p>	<p>6'13</p>
--	--	-------------

Als Referenz für seine Hornquinten-Variante hat Ligeti Beethovens „Les Adieux“-Sonate angegeben - vermutlich war damit auch in inhaltlicher Verweis auf Abschied und Nostalgie gegeben. Bei der Kritik und bei Kollegen kam Ligetis Horntrio nicht gut an: Man verstand es polemisch als „postmodern“, als eine stilistisch spekulative, mit der Vergangenheit liebäugelnde Angelegenheit, als den nächsten Verrat eines vormals modernen Komponisten am Geist der Avantgarde - auf den Ligeti allerdings nie geschworen hatte. Auch er sprach von einem „halb-ironischen, halb tiefernten, postmodern-konservativen“ Werk. Mit ihm beginnt Ligetis Spätwerk, zu dem außerdem die Klavieretüden und die beiden Konzerte für Klavier und Violine gehören. Ligeti interessiert sich zwar auch stark für eine neue, afrikanisch inspirierte Rhythmik, eine zwischen Tonalität und Atonalität jonglierende Harmonik und eine von der Chaostheorie angeregte Formbildung - aber die Tendenz zum Rückblick ist seit den Achtzigerjahren unverkennbar: Der in der Jugend verehrte Bartók klingt wieder an, die Etüden berufen sich auf

Chopin und Schumann, und auch Melancholie und Nostalgie hört man immer wieder heraus. Dass all dies mit einem Horntrio begann, mit einer Referenz auf den großen Melancholiker Brahms, der selbst oft genug postmodern, nämlich mit Bezug auf Johann Eccard, Heinrich Schütz, Bach, Händel, Mozart oder Beethoven komponierte - das ist zumindest interessant.

Brahms' kompositorische Entwicklungen und Entdeckungen sind in der Avantgarde-Musik von Schönberg aufgenommen worden, durften aber schon um 1945 als abgeschöpft und überboten gelten. Ligeti, ein an kompositionstechnischen Fragen hochgradig interessierter Komponist, wusste sich nicht mehr auf sie zu beziehen. Dafür begann sich ein an technischen Fragen kaum, aber an Geschichte umso mehr interessierter Komponist mit Mitte 40 sehr für Brahms zu interessieren: Wolfgang Rihm. Erstaunlich ist das vielleicht wegen der zuiefst unterschiedlichen Temperamente: Brahms war ein langsamer, besonnener Arbeiter, der seine Werke erfolgreich als „dauerhafte Musik“ konzipierte: Unter seinen 121 Opera sind wohl kaum zehn, die dauerhaft nicht mehr gespielt werden. Rihm dagegen arbeitete eher wie Max Reger ungeheuer schnell und impulsiv, und von seinen über fünfhundert Werken werden sich vermutlich einige, aber an der Gesamtmenge gemessen nicht allzu viele als dauerhaft, vielleicht auch nur als Dokumente ihrer Zeit herausstellen. Rihm arbeitete in der Überzeugung, dass Kunst von Kunst angeregt wird. Es gibt Stockhausen-, Nono- und Boulez-Phasen in seinem Werk, es gibt haufenweise Bezüge zu Beethoven, Schubert, Schumann, Varèse, später Mozart, Strauss und eben Brahms. Im Vorwort zur Partitur des 1996 entstandenen Orchesterwerks „Ernster Gesang“ schreibt Rihm:

„Als Wolfgang Sawallisch mich einlud, ein Orchesterstück für ihn und das Philadelphia Orchestra zu komponieren, ein Stück, das in einer spezifischen Weise auf Brahms Bezug nimmt, war mir sofort klar, dass dieses Stück kein ‚Feuerwerk‘ werden konnte, sondern eher aus belegten, verhangenen Stimmen seinen Gesang erheben würde. Monatelang durchsang und durchspielte ich Brahmslieder und Klavierstücke aus Brahms' Spätzeit, blieb bei harmonischen Konstellationen hängen, deren scharfe und zugleich trübe Süße mich nicht losließ - etwa jene Trauben aus Terzvorhalten, aus denen er bittersüße Vorhalte bildete. Immer stärker nahm mich auch die Diskretion gefangen, mit der Brahms verfuhr.“

„Ernster Gesang“ von 1996 entstand zum 100. Todestag Brahms' im Jahr 1997 und steckt voller Anspielungen an Brahms Musik.

Zur Auseinandersetzung mit Brahms wurde Rihm immer wieder durch Aufträge gebracht. So entstand 2002 für das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin und Kent Nagano „Das Lesen der Schrift“, vier Sätze für Orchester, die zwischen den Sätzen von Brahms' „Deutschem Requiem“ erklingen, aber auch für sich aufgeführt werden können. Für das Musikfestival in Luzern schrieb Rihm 2011 und 2012 zu allen vier Brahms-Symphonien einzelne Orchesterstücke, die mal mehr, mal weniger Bezug nehmen auf die jeweiligen Symphonien. Im dritten Stück ist der Bezug auf die Dritte Symphonie vergleichsweise gut zu hören.

<p>13. harmonia mundi LC 07045 902153 Track 4</p>	<p>Wolfgang Rihm „Nähe fern 3“ Luzerner Sinfonieorchester Ltg. James Gaffigan</p>	<p>5'35</p>
---	---	-------------

Das Luzerner Sinfonieorchester unter James Gaffigan mit der ersten Hälfte von „Näher fern 3“, Wolfgang Rihms Auseinandersetzung mit der Dritten Symphonie. Das ist ein bisschen Heiteres-Anspielungen-Raten. Ich habe das KopftHEMA erkannt, den Doppelschlag des Horns aus dem Allegretto und einen Abschnitt aus dem Finale erkennen können. Das Stück klingt wie das kreative Chaos in Brahms' Kopf vor dem Komponieren.

Natürlich, technisch bezieht sich Rihm auch nicht mehr auf Brahms. Der Einfluss verliert sich ins Atmosphärische, ganz wie bei Ligeti. Wenn sich heute Komponisten noch auf Kollegen der Romantik beziehen, steht Schumann ganz vorne, so bei Aribert Reimann oder Heinz Holliger. Auch Rihms Kompositions-Schüler Jörg Widmann, der als Klarinettist seinen Lehrer zu mehreren Werken anregte und somit das wurde, was für Brahms der Meininger Klarinettist Richard Mühlfeldt war, steht ganz und gar auf der Schumann-Seite. Denn die Sicherheit, mit der Brahms seinen Werken Gestalt gab, entspricht nicht dem oft genug auch stilisierten Selbstbild als „ewig Suchende“, das sich Komponisten heute gerne geben. Aber mag Brahms auch als Vorbild für Komponisten erloschen sein: Für seine Interpreten bietet er seit den Tagen Joseph Joachims noch immer genug Stoff zur Auseinandersetzung - und damit werden wir uns in der nächsten und letzten Folge befassen. Für heute verabschiede ich mich von Ihnen mit einem weiteren Werk von Wolfgang Rihm, allerdings einem früheren des 33jährigen Komponisten, dem „Brahmsliebewalzer“. Der Bezug auf Brahms' eigene Walzer und Liebesliederwalzer liegt auf der Hand. Rihm selbst füllte mit dem Stück eine Lücke, die er in seiner wenige Jahre zuvor veröffentlichten Sammlung „Mehrere kurze Walzer“ für Klavier vierhändig gelassen hatte: Dort gibt es Bezüge auf Schubert, auf Chopin, Tschaikowsky, zahlreiche Parodien bekannter Modelle bis zur Unterhaltungsmusik - aber den nostalgischen, satztechnisch verdichteten Brahms-Walzer hatte Rihm ausgelassen und erst 1985 mit Nachdruck als „Brahmsliebewalzer“ nachgereicht. Markus Bellheim spielt ihn, und damit wünsche ich Ihnen noch einen schönen Nachmittag.

<p>14. NEOS LC 15673 10717/18</p>	<p>Wolfgang Rihm Brahmsliebewalzer Markus Bellheim, Klavier</p>	<p>3'25</p>
---	---	-------------